

LAS MUJERES DE...: MUSAS Y MODELOS EN LAS SOMBRAS EN LAS ARTES

M^a Isabel Porcel García
Universidad de Sevilla

No deja de sorprendernos que algunos de aquellos artistas del XIX o principios del XX, malditos y vilipendiados en ocasiones en épocas convulsas de cambios sociales y estéticos siguen despertando nuestro interés por distintos motivos, incluso ajenos a la propia obra. A veces llegamos a ellos a través de varios caminos: el cine que se encarga de hacer adaptaciones filmicas sobre la vida y obra de artistas; a través de la literatura y su relación con las artes visuales, por ejemplo, de donde surgió nuestro interés por el papel de las musas en las artes, como es el caso de la hermandad de los prerafaelitas en Inglaterra tan venerados en nuestros días. Esa relación entre pintura-literatura nos llevó a sus figuras femeninas así como a otras relevantes mujeres en la producción artística de sus compañeros artistas. Aquellas en ocasiones eran eclipsadas o veladas en sus papeles como agentes en el desarrollo de creación artística. Muchos de aquellos artistas criticados o rechazados por el escándalo que sus innovadoras obras y vidas provocaron (también en parte por su relación con las mujeres) se sorprenderían del éxito y de los récords de venta en las subastas de sus obras en nuestros días. También sus compañeras no sospecharían del protagonismo que van adquiriendo cada vez más desde la investigación académica, foros, webs, visitas virtuales a museos y blogs en Internet. Las obras de sus compañeros se proyectaban en períodos de revolución social en el XIX (trataremos tan sólo este siglo y el siglo XX pues es entonces donde se producen los principales movimientos sociales femeninos). Es también en las artes donde se da esa mayor presencia femenina a través de una transgresión de las normas clásicas estéticas de imitación de la naturaleza en los llamados *ismos*, en innovadoras formas de representación del cuerpo femenino, así como en las vanguardias que llevarían más tarde a cabo su propia revolución formal estética de un modo más radical. Los principales artistas de dichos movimientos se han transformado en idolatradas y cotizadas firmas por cuyo legado aún luchan sus herederos, lo que parece ser parte del negocio del Arte, cuando algunos en vida murieron casi en la miseria. Otros ya fueron reconocidos en su época. Sólo tenemos que nombrar, por ejemplo, entre otros, a Amadeo Modigliani, Édouard Manet, Claude Monet, Bonnard, Auguste Renoir, Paul Cézanne, Gauguin, Matisse, Paul Seurat, Toulouse Lautrec, Degas, Barthus, Bonnard, Sorolla, Whistler, Klimt, Rodin, John Everett Millais, J.W. Waterhouse, Dante Gabriel Rossetti, William Morris, Pablo Picasso o Salvador Dalí, por no dilatar la larga lista. Se han convertido en nombres iconos en masculino cuyas obras contemplamos y evocamos aún con una cierta fascinación en nuestra memoria colectiva del imaginario visual que impregna los medios y los propios estudios comparatistas en la crítica literaria y del Arte.

Sólo con pronunciar o leer estos nombres en masculino recordamos el “What’s in a name” (“¿En un nombre qué hay?” (Shakespeare: 198) de Julieta al conocer el nombre de su amado que simboliza el odio de las familias alas que pertenecen. De igual modo, aunque no conociéramos el nombre de los artistas o sus modelos, las imágenes pictóricas conservarían la misma esencia de belleza visual en nuestras mentes, al igual que la rosa seguiría conservando su aroma y el joven seguiría siendo “thysself” (Shakespeare: 198) (“tú eres tú mismo seas Montesco o no”), aunque así no se llamaran ambos. Obra de arte, modelo, amado o flor tendrían la misma “dear perfection” (Shakespeare: 198), aunque otros fueran sus significantes. Pero en el negocio en el que al final el Arte se convierte el nombre sí importa. Y una simple firma aún más. También los estudios de género reivindican en la lucha por la igualdad los nombres femeninos, pero aún así tampoco nos gustaría olvidarnos del concepto de identidad shakespeariano que relativiza la capacidad del lenguaje en su incapacidad para comunicar la esencia verdadera del ser ¿Aún así, por qué no invocar también aquellos nombres femeninos que están unidos a estas obras y a sus creadores? Las musas nos facilitan la tarea ya que eran las encargadas de despertar la memoria del artista, según la mitología clásica. La importancia de los nombres es en ocasiones relativa, si se argumenta que tampoco conocemos los anónimos autores de aquellos artistas medievales que levantaban catedrales para Dios rivalizando entre imperios a través de las artes. Hoy el nombre del artista (aunque Barthes promulgara su famosa “*Death*

of the Author” en su obra) parece tener mucha más importancia por el valor económico que subyace, pero también en relación al género se está reescribiendo la Historia del Arte o La Literatura, desvelando nombres en femenino que se habían ignorado o subestimado en el proceso de creación artística. Este trabajo pretende enfatizar el papel que las mujeres de los artistas han tenido en el proceso de creación artística junto a sus compañeros. En primer lugar, nos ocupamos aquí de ellas en la pintura en el XIX y XX, por ser éstos siglos donde la mujer va adquiriendo cada vez más relevancia en la esfera pública. En sucesivos trabajos de investigación pretendemos cubrir sus roles también en la literatura, con otros ejemplos de compañeras de escritores cuyas obras se han visto influenciadas por una presencia femenina que no ha sido justamente subrayada por un discurso patriarcal empeñado en silenciarlas, tal es el caso de Nora Joyce, Vera Nabokov, Vivienne Eliot o la esposa de Samuel Beckett, entre otras.

En su novela, *Jane Eyre*, la escritora Charlotte Brontë concibe, de acuerdo al protagonismo que cada vez más la mujer tiene en la sociedad victoriana, tanto en lo privado como en lo público donde desea hacerse hueco, a su puritana protagonista institutriz como a una artista con potenciales dotes pictóricos, ya que la mujer del XIX cada vez más se siente atraída como agente del Arte (en la novela de Anne Brontë, *La Inquilina de Wildfell Hall*, su protagonista femenina es pintora). La mujer no sólo se representa como objeto o modelo en las artes. La puritana institutriz se defiende ante su patrón, el Sr. Rochester de su dual y compleja personalidad, explicando sus bocetos donde las sombras adquieren más protagonismo que la luz (Brontë: 217). También en el film adaptado de Zeffirelli, *Jane Eyre* dice simbólicamente refiriéndose a la existencia que “en la pintura, las sombras pueden ser más importantes que la luz.” Eso es lo que le ha ido ocurriendo, a nuestro modo de ver, muy poco a poco, a aquellas mujeres modelos o “musas” de artistas que no tuvieron el merecido lugar en vida ni en la Historia, como co-autoras, en cierto modo, de la producción artística de sus respectivos compañeros. Tanto la crítica y la Historia del Arte, como el público sí les dio, en contrapartida, a los artistas masculinos, esposos o amantes, un lugar de honor, así como a sus obras. (No en todos los casos, puesto que también hay artistas masculinos cuyas obras no les fueron reconocidas tampoco en vida). Pero cabe enfatizar que muchas de esas obras que hoy tenemos asimiladas en el imaginario visual o en nuestras lecturas no serían hoy lo que son, sino fuera por la valiosa contribución que tuvieron en ellas aquellas modelos o musas o compañeras de trabajo cuyos nombres se borraron en el camino. En muchos casos, ellas fueron el principio de inspiración o punto de partida a partir del cual se inició parte de todo el proceso de creación artística tanto en pintura como en literatura. Y ese es el principal objetivo de este trabajo: re-nombrar, “reescribir” como en una especie de mantra religioso a “las mujeres de...”, para reconvertirlas en “Los artistas de las modelos”. En el intento de recuperar los nombres y el trabajo en las sombras de aquellas modelos y mujeres de artistas, verdaderas musas inspiradoras de los artistas, las reivindicamos como auténticas trabajadoras, codo con codo del artista (se dice que eran nueve)¹, para que no sólo se las recuerde en los museos (sus hogares naturales de donde se deriva la etimología del nombre “musa”). Deberían inscribirse sus nombres reales, además de los mitos que representan, junto a los nombres de los artistas que las integraron en sus vidas y obras para goce de nuestros sentidos también en las exposiciones. Aún más, cabe mencionar que aquellas “mujeres de...” existían de algún modo mucho antes incluso que empiece el mismo *artistic practise*. En el mismo momento en que el artista, ya sea escritor, pintor, escultor o músico (las musas en realidad eran inspiradoras de la música o de la poesía (de ahí el origen del nombre) en la Antigüedad, por una razón u otra se “fija”, por así decirlo, en una mujer que utilizará como modelo en su mimesis de la realidad en su representación realista, naturalista, abstracta o cubista del cuerpo femenino, inscribirá así ya su rostro, su cuerpo o su mirada en el imaginario universal de un ideal de belleza que conecta con lo universal y que nos remite al aroma de la rosa de Shakespeare, aunque de otro modo se llamara. La mujer se representa como un símbolo mismo de la Naturaleza, cargándola además de su carácter mítico. Y aquella modelo, representante de La Mujer con mayúscula, aunque anónima como Objeto representado tiene o tenía

1) Para una Historia de las musas y su definición puede consultarse, Smith, W., ed. 1867. “Musae”, *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*. Boston: Littell, Bros & Company: ii.1124-1126.

un nombre o una esencia que aquí retomamos como el mismo Principio de creación del que se nutre el artista, entre otras fuentes.²

De este modo, gracias a la crítica de estudios de género en Humanidades y Arte, a través del paso del tiempo han ido desvelándose todos aquellos nombres femeninos de modelos relacionadas con artistas pintores o escritores del siglo XIX y XX en el espacio relevante que en realidad siempre tenían las mujeres como fuente para la creación del artista. Éste en ocasiones se comporta como un dios todopoderoso que usurpa el cuerpo y la mente de la mujer para proyectarla en su Obra, a su imagen y semejanza, como en el mito de Prometheus, reinterpretado en la novela de Mary Shelley, *Frankenstein* o más recientemente, por el propio director de cine Pedro Almodóvar en su último film, *La piel que habito* (2012) que termina con la reivindicación mínima de nuestra identidad, aunque nos cambien el sexo: nuestro nombre. “Soy Vicente” son las últimas palabras del transexuado en el film. Las obras de estos artistas están absolutamente ligadas y relacionadas con nombres de mujeres de las que poco o apenas se sabe, aunque el tema es cada vez más de interés, como puede comprobarse en Internet. Proliferan blogs dedicados por ejemplo, mayoritariamente en Inglaterra, a las musas prerafaelitas: las más populares, por llamarlo de algún modo, cuando poco se apreciaba en el XIX al movimiento o apenas se cotizaban sus obras. En España, las musas de los artistas están aún por explorar en nuestra futura investigación en pintura y literatura.³ El tema puede aplicarse también al cine, la fotografía o la moda en el siglo XX y XXI. Algunos de estos nombres de modelos femeninos, fueron velados durante tiempo por la crítica y Enciclopedias de Arte o Literatura, ignoradas por el mismo público debido a la imposición en ocasiones de focos que sólo alumbraban a los nombres de artistas masculinos y sus discursos, diluyendo a la mujer en su identidad. Siempre ha habido un culto al cuerpo femenino en las artes desde la Antigüedad clásica: la mujer ha sido adorada como objeto idealizado en estas pinturas o textos literarios y poco a poco sus nombres han ido apareciendo gracias a la divulgación de académicos, biógrafos e investigadores e investigadoras o escritoras. También hay que nombrar los museos y fundaciones que también se ocupan de este aspecto que cada vez resulta más interesante para la investigación y para el público sensible a las Artes visuales y al papel de la mujer en las Artes, no sólo como artista, sino como modelo o compañera de los llamados “genios” o “maestros”.

Las mujeres de artistas convertidas en modelos (más tarde en amantes o esposas, la mayoría, aunque no todas) se percibían como una figura: un mero objeto más de “*ars imitatio*”, no como una persona, hasta que la crítica y el público empieza a darse cuenta que aquellos rostros, manos y cuerpos habían pertenecido no sólo a una abstracción, sino a un individuo tan importante como el artista. La modelo es una peón o “proletaria” del Arte que contribuyó a la tarea del posado en la pintura cuando no existía la fotografía por ejemplo, y que se veía obligada, en ocasiones, a hacer de modelo para subsistir puesto que no podían ser pintoras, ya que como mujer también se le restaban posibilidades de desarrollarse como artista (hasta el Impresionismo cuando empiezan a proliferar más las mujeres pintoras)⁴. Pero aquellas con su callada presencia en los lienzos o en los textos literarios van adquiriendo no obstante cada vez más notoriedad entre los artistas y la crítica feminista más especialmente se fija en ellas. Posar era una actividad y un trabajo físico y mental más de los muchos que se han asociado a las mujeres y que se han dado por hecho, sin que se les de mérito por ello (trabajaban gratis, por así decirlo). Estas desde sus silencios y quietud como auténticas estatuas vivientes han realizado a lo largo de la Historia una devastadora tarea de “Musas sin salario” (en desigualdad con el artista), sin que se les haya reconocido a veces por ello. Ellas no eran naturalezas muertas cuyos equivalente reales fueran jarrones o piezas de porcelana o barro. Todas aquellas musas de carne y hueso no vivían precisamente en el Parnaso, sino que eran mujeres reales de todas las clases sociales. Sus carreras fueron diversas, pero muchas cayeron en el olvido, frente a la gloria

2) La interdependencia que existía entre la pintora Frida Kahlo y el pintor Diego Rivera merece especial estudio por la dimensión que encarna esta pareja de artistas.

3) Existen también estudios sobre el papel de la mujer representada en la pintura española y exposiciones, principalmente en el siglo XIX y principios del siglo XX. Véase, Estrella de Diego, *La Mujer y La Pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra, 2009. También tuvo lugar la exposición, *La Mujer en la Cultura Actual: Artes plásticas, Literatura, Música*. Palacio de Fuensalida, Toledo, Octubre 1975.

4) Hubo una muy interesante exposición con catálogo donde podemos comprobar todos estos datos. *Mujeres Impresionistas: la otra mirada*. Sala BBK, 12 de Noviembre 2001-3 Febrero de 2002. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2001.

que hoy han alcanzado ciertos modelos prerafaelistas, por ejemplo, a las que se da “culto”, incluso más que a sus artistas creadores, como es el caso de Lizzie Siddal, como estereotipo. Pero hay muchas más. Eran cuerpos o rostros en primer lugar, que se correspondían estéticamente con un ideal de belleza del pasado (la Edad Media, por ejemplo) que rememoraba los cánones clásicos anteriores al pintor Rafael. Los artistas prerafaelistas (denostados en su tiempo por artistas del *Fin de Siècle*), en su caso, reinterpretaban a partir de la mujer más vulgar la personificación misma de los mitos y las musas clásicas. ¿Fusión de realidad y ficción? Y lo más importante, que a veces se obvia: las mujeres eran como almas o espíritus que inspiraban a los maestros, como se dice que hacían las musas, según las narraciones de Homero, Hesíodo u Ovidio, en Grecia o en Beocia: más allá de la música (*mousa: poema, canción* en griego). Y es ese espíritu, ese duende o ángel o demonio inefable, el que confiere a la Obra final ese halo que cautiva al espectador o al lector, combinado con la técnica de las destrezas del artista que no pretendemos ahora mermar en pro de las modelos. Pero ese aura casi mística y misteriosa que envuelve y contamina la Obra de Arte (en representaciones como la ya archireconocida imagen de Lizzie Siddal, por ejemplo, por citar un caso evidente como *Beata Beatriz* de Rossetti, o el rostro muerto en extásis de la *Ofelia* de Millais, (auténtico icono contemporáneo de la heroína de *Hamlet* reinterpretado hasta la saciedad en nuestra cultura visual contemporánea)⁵ lo insufla, sin lugar a dudas, esa “Inquietante Musa” (poema de Silvia Plath, que se basa en la obra de Di Chirico) convirtiéndose la modelo en otra especie de “leona de Dios”, tal y como la poetisa norteamericana se definía a sí misma como voz de un ser supremo. No queremos que arrastre en su muerte aquella Ofelia bajo las aguas con ella también, todas las flores, sino que debieran flotar junto a ellas también los otros nombres de aquellas otras mujeres que no alcanzaron la gloria que ahora ya artista y modelo en igualdad comparten gracias a la labor reivindicativa de los estudios de género. Esa igualdad también en el Arte es un logro conseguido por las reivindicaciones de muchas mujeres artistas y académicas e historiadores. También por la propia fuerza que la imagen o representación de la modelo-musa tiene por encima de ella misma y del creador (trasciende la realidad). Pero también un público quizás más femenino en el siglo XX y XXI, que gracias a los logros en educación tiene cada vez más oportunidad de fijarse en la representación femenina en su relación con el artista, identificándose con ella. Se las admira como iconos de múltiples identidades femeninas: diosas, místicas, madres, prostitutas, personajes literarios, esposas, trabajadoras, figuras míticas, muertas, desnudas, como niñas y se les da el lugar que merecen poco a poco, aunque aún queda mucho por desvelar de las mujeres en las sombras en muchas artes, en su influencia obviada por discursos empeñados en silenciarlas.

Muchas de esas representaciones de mujeres realizadas por los grandes maestros de la pintura prerafaelista, modernista, impresionista, post-impresionista o cubista o fauvista, corresponden en el caso de las primeras a mujeres anónimas rescatadas en algunos casos de la calle. Unas eran prostitutas, o indígenas explotadas por la burguesía intelectual (caso del círculo de Paul Gauguin) reconvertidas en modelos, amantes y “legitimizadas” o “integradas” socialmente más tarde en algunos casos. También es cierto que hay modelos que no tuvieron relación personal con los artistas (ese sería otro listado). Pero en el caso de que sí se desarrollen vínculos afectivos, se convierten en idealizadas antes más allá de la muerte, como fue el caso de Elizabeth Siddal en el movimiento prerafaelista con Dante Gabriel Rossetti, por citar el caso más popular. Se trataba de las ya más que conocidas modelos *stunners*. ¿Eran sólo mujeres-objetos? Nos escandalizamos, cuando en nuestra sociedad contemporánea se comercializa en el mundo de la Moda (el Arte del siglo XXI) con las niñas-adolescentes-modelos traídas de países subdesarrollados o del Este o de Asia: de ellas también se habla como musas de algún diseñador. El esquema de mecenazgo es también muy parecido hoy al que se practicaba en los suburbios con ciertas mujeres que posaban para subsistir para los artistas y que terminaban convirtiéndose en amantes, en el mejor de los casos. Antes que nada no olvidemos que fueron estas modelos de pintores, por encima de todo, aunque poco quizás les importara a ellas que sus nombres fueran o no recordados, porque les satisfacía quizás más personalmente ser inmortalizadas y a la

5) La imagen de Ofelia, heroína del *Hamlet* de Shakespeare, ahogada en las aguas es recurrente en el imaginario pictórico a partir del siglo XIX, reescribiéndose en diferentes visiones en pintura, literatura, música, canciones y cine. Véase por ejemplo, entre otros, el film *Melancolía* (2012).

vez sobrevivían con sus posados. Y así, las que estaban en los márgenes (también en el caso de las modelos de la Polinesia de Gauguin, por ejemplo, o alguna indígena analfabeta, recogida como criada, como es el caso de Annah, la Javanesa, que se convierte en modelo de un maestro, hasta su desaparición misteriosa) son ahora el centro. Estas mujeres son ahora en el camino a la igualdad las auténticas protagonistas de aquellos lienzos o textos: un primer plano que sin duda también, en algunos casos, sus propios *Másters*, les dieron, adorándolas si no literalmente, sí pictóricamente. Otras, probablemente fueran explotadas, como al igual lo son algunas de las actuales modelos de moda cuyos nombres nadie recordará quizás en el futuro, frente a *las tops*. Tampoco hoy las modelos que posan desnudas en las facultades de Arte son bien pagadas. Quizás porque tampoco era un tiempo en el que era importante subrayar la relevancia de sus roles o sus nombres en el proceso de creación artística: la desigualdad se extendía también a la mujer tanto como creadora como “recreadora” del arte. Por eso volvemos a recalcar su papel. Algunas, poco a poco, e incluso irónicamente, están cobrando una notoriedad en nuestros días superior a la de sus maestros o a los artistas que las utilizaron como modelos o musas (tal es el caso de Jacqueline Roque, en su momento con Picasso. O Gala, por citar algunas de las más contemporáneas y sobre las que tanto se ha escrito negativamente). Quizás las reivindicaciones feministas que denuncian el uso de la mujer objeto han destruido también al paso a la musa, por verla como un objeto y no un sujeto, pero no olvidemos que la gran feminista por excelencia, Simone de Beauvoir, nos decía precisamente en *Le Deuxième Sexe*, que “las mujeres son las musas” (De Beauvoir: 123), con todo lo que dicha cita implica en su paradoja. El objeto es en realidad sujeto.

Aquellos anónimos rostros ovalados, como el de Jeanne Hébuterne, nombre hasta hace poco desconocido (empecemos a invocar ya a las musas, adquiere cada vez más importancia)⁶ como modelo y esposa de Amadeo Modigliani. Era una joven pintora que sacrificara su propia vida y talentos en pro de la carrera de su marido. Quizás la propia vida de los artistas supeditada al arte es en sí Arte y no una anecdótica biografía adyacente a la Obra. Cada vez más, también nos rendimos ante los impresionantes desnudos de mujeres en divanes u odaliscas majestuosas como las anónimas modelos de Matisse sobre quien se siguen organizando exposiciones en la Alambra (2010)⁷, aunque poco se ha investigado sobre sus anónimas modelos. Contemplamos también señoras burguesas rodeadas de niños en ideales campañas provenzales en las galería del Museo Thyssen (Exposición de Los Jardines Impresionistas, 2010) o burgos provincianos franceses en la obra de Manet en el Prado (2003) donde sí aparece una Berthe Morisot, considerada musa del maestro, pero quien también cosechó cierto renombre en su época gracias a su labor como pintora, cuya obra es cada vez más valorada, entre otras pintoras impresionistas. También nos fascinan jóvenes exultantes con voluptuosos trajes decimonónicos o mozas con sombrillas al sol en Monet; muchachas indolentes lectoras en umbríos jardines o enigmáticos rostros femeninos crispados y descompuestos entre guitarras y trágicos pies retorcidos en los cubismos tardíos de los más de 400 retratos que Picasso realizara a su última esposa, entre otras de sus muchas modelos y musas⁸. Todas esas representaciones de musas y modelos abstractas, cubistas y vanguardistas o impresionistas o prerafaelistas (Exposición en Mapfre de los Prerafaelistas en 2002) (Exposición sobre los Prerafaelistas en el Museo del Quai D’Orsay de París, 2006 o la que se presentará en el Museo de la Tate en Londres en septiembre 2012) tienen hoy nombres femeninos con historia que el público general admira cada vez más: las modelos de los maestros. Nos parece que no sólo habría que cargar sólo las tintas sobre el punto de los supuestos maltratos, como en el caso de Modigliani, Rodin o Millais, con sus modelos o discípulas, con una Elizabeth Siddal (de la que se enamoró también Gabriel Dante Rossetti y a la que pintó obsesivamente, cuando era su esposa, llegando a quemar sus escritos) y que enfermó de neumonía de por vida al sumergirla en una bañera para copiar

6) Se organizó una exposición en la Fundación Giorgio Cini en Venecia sobre Amadeo Modigliani y la escasa obra de Jeanne Hébuterne en Octubre 2000 que sus herederos mostraron.

7) RTVE le dedicó un reportaje, RTVE.es/noticias/20110111/alambra-fascino-matisse/. Consultado el 30 de Julio 2012.

8) Para consultar una extensa bibliografía específica acerca de Picasso y sus mujeres (especialmente sobre su última esposa, Jacqueline Roque, su última musa y modelo), se puede ver la web de la exposición organizada en Valencia sobre Picasso como linograbador, www.picassolino-grabador.arteprovoc.com/retratos-de-jacqueline-picasso-linograbador. Consultado 15 Agosto, 2012.

así su celebrada *Ofelia* en las aguas. Lo que si parece evidente es que se produce una total simbiosis e interdependencia entre artista y modelo.

El pintor William Waterhouse también utilizaba modelos “stunners” para sus reinterpretaciones míticas (La Royal Academy le dedicó también en 2009 una exposición monográfica: <http://www.royalacademy.org.uk/exhibitions/waterhouse/>) que de nuevo subraya la importancia de las modelos. Bien es cierto que algunas modelos terminaron suicidándose como Siddal, Roque, Maar, quizás como consecuencia de la fusión entre maestro y modelo, que forma parte quizás del patrón del tándem artístico que sería objeto más de la crítica psicoanalista y psiquiátrica que se encarga de estos temas y que no abordaremos aquí. Pero es un modelo de conducta que también afecta posiblemente en muchas relaciones menos “artísticas” del cotidiano y que para bien o para mal, es parte de la complejidad de las relaciones humanas y que no sólo puede tener soluciones desde la legislación, como se cree. Estudiar estas parejas quizás también nos ayude a descubrir pautas que se reproducen igualmente en la cotidianidad, pero que en el ámbito artístico, a diferencia de otros ámbitos, parecen utilizarse precisamente como fuente de energía para el proceso de creación artística. Estas parejas estarían hoy igual en los juzgados de violencia de género: y no tendríamos ni a *Ofelia*, ni los serenos rostros de la *Hébuterne*, ni a muchos de esos retratos prerafaelistas que tanto admiramos, obviando e ignorando hipocritamente a veces lo que esconden. De modo que debemos ser conscientes que detrás de cada obra de arte existe una intra-historia de luchas internas personales que no pueden juzgarse y muchas veces es la historia silenciada de las mujeres la que está detrás del misterio y magnetismo que una auténtica obra maestra emana para nuestro futuro goce espiritual y material. Pero también hay que decir que desconocemos el ritual y los códigos íntimos y personales que rigen estas parejas de artistas. Al final lo que nos queda es la Obra de Arte (a veces serena, contradictoria a la naturaleza de estas relaciones tormentosas, como los retratos de *Jeanne Hébuterne* o los de muchas mujeres de los impresionistas u otros movimientos) donde se inmortaliza a una modelo en armonía, siendo éstas el centro de la Obra de Arte. Son inmortalizadas elevándose como una catedral hacia el infinito, sin que los nombres importen ya, ni masculinos, ni femeninos, quizás. Porque esa es una de las razones del Arte: trascender. Y eso es lo que maestro y modelo han logrado, incluso a través de un cierto camino místico⁹, un auténtico calvario de Pasión religiosas, que nosotros-as, meros-as investigadoras-es, estamos lejos de recorrer. De ahí que enlazamos de nuevo con la idea de : “What’s in a name?” de Julieta en *Romeo y Julieta*. Pero al menos nos queda reconocer la trascendencia que envuelve a las modelos, que en su falta de *hubris*, incluso estaban dispuestas, (lo que concebimos como la superioridad moral a sus creadores) a que sus nombres no pasaran ni siquiera a la Historia, asumiendo su condición de meros instrumentos del Creador=Artista=Dios (hay que decir que, según la mitología clásica, los dioses y las musas castigaban a aquellos mortales o sátiros o faunos o ninfas o sirenas que quisieran competir con ellas, por exceso de orgullo). Quizás aquellas mujeres o musas o modelos que nos empeñamos en rescatar del olvido en trabajos de investigación o libros para vanagloriarnos que las reconocemos en el camino a la igualdad y que pretendemos descubrir o re-descubrir, nos enseñan al mismo tiempo, en la contradicción que lleva implícita nuestra propia argumentación reivindicativa de la igualdad y del nombre como primera identidad del ser, precisamente su grandeza y su cualidad sobrehumana, fuera de escala a través de la humildad que demostraron en vida, incluso pagando con su muerte, como musas verdaderas y personas que sobrepasan la dimensión real. Ni siquiera esperaban vanagloria terrestre, en un carácter mítico y místico que iban forjándose ellas mismas poco a poco en su labor como modelos. Es el viejo mito de *Pygmalion* y *Galatea*, en *Pygmalion* de Shaw y *My Fair Lady*: la musa o *Galatea* salvada de los suburbios llegará a ser superior en lo moral y en lo social a su propio creador quien la liberará al final, rindiéndose ante la perfección de su Obra, convertida en humana y sobrehumana la modelo. Es posible que algunos pintores las utilizaran, pero también es cierto que las “rescataron” de un destino incierto de las miserias de los bajos fondos londinenses, parisinos o vieneses y algunas se convirtieron, gracias a la educación y a la propia relación que mantuvieron con sus “protectores” también en artistas (aunque su obra no haya

9) Cabría deducir que existe una especie de calvario por el que artista y modelo pasan en el proceso de creación. Para este tema puede consultarse el interesante trabajo de Friedan, Betty, *La Mística de la Femenidad*, ed- Júcar, Gijón, 1974.

sido divulgada y haya quedado más velada, como es el caso de Jane (Burden) Morris (casada con el pintor William Morris) y en modelos de seres superiores.

Pero por encima de todo trataremos de evitar así caer en demonizar al estereotipo del hombre artista que supuestamente se aprovecha y subyuga a la modelo, y no repetir desde los estudios de géneros el mismo esquema en el que sí cayó el discurso patriarcal que tanto demonizó a la mujer, asociándola al mal y a la tentación misma como Eva, representándola como pecadora en las artes: un rol muy del gusto del *Fin de Siècle*¹⁰. Son éstas fuentes que impregnan ciertas representaciones de la mujer como *Femme Fatale* hasta nuestros días y cabe ahora decir consecuentemente que, a pesar del vacío injusto en la que durante tiempo cayeron, van saliendo de las sombras aquellas modelos y mujeres de artistas, tanto en pintura como en literatura: aunque algunas ya eran populares en vida. Prueba de ello, por ejemplo, es el hecho constatado que la sociedad cada vez más, da mayor espacio al discurso de la mujer: heredado de las reivindicaciones de la *New Woman* de finales del siglo XIX en Europa y Norteamérica. Tanto es así que la sociedad recoge la urgencia de protagonismo que sigue reclamando ésta en todas las áreas y se encarga, por ejemplo, no ya de montar una exposición sobre Modigliani, sino que exhibe en la Royal Academy de Londres en el 2006, una muestra que convierte en foco de atención a la mujer modelo: “Modigliani y sus modelos”, por citar sólo un ejemplo más reciente. Hay también adaptaciones filmicas sobre su vida y su relación con las mujeres (2009), además del film, *Los Amantes de Montparnasse* (1959). También reportajes televisivos (en la 2 de TVE <http://www.rtve.es/alacarta/audios/vidas-contadas/vidas-contadas-modigliani-20-08-09/570122/>, consultado el 12 de Junio 2012) dan cuenta de la importancia que las féminas tuvieron en la producción artística de Modigliani. Se enfatiza el victimismo y la tragedia en la que terminó la vida de su esposa, por ejemplo. En realidad nadie conoce del todo el trasfondo o los matices que se generan en las relaciones interdependientes personales y profesionales entre artista y modelo, aunque las biografías subrayan estos aspectos. La llaman “trágica relación”, ¿acaso no es trágica la anodina vida de nuestra gris existencia de teatro del absurdo a lo *Waiting For Godot* en la intimidad doméstica? En cualquier caso, los lectores y lectoras ávidas de respuestas sobre el interdependiente esquema artista-modelo, pueden encontrar algunas respuestas en la propia biografía que sobre sus padres ha escrito la hija de ambos, Jeanne (Modigliani: 241) y en otros relatos.

También una exposición sobre Renoir en el 2010, en el Museo del Prado, recoge la importancia de la (s) modelo (s) (<http://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/renoir-1841-1919-la-coleccion-del-clark-art-institute/la-exposicion/>) en sus obras: desde las niñas o su esposa, así como la modelo Aline Charigot. El autor francés Émile Zola, por ejemplo escribió también su novela, *Nana*, focalizando también la importancia que la modelo tiene en la producción del pintor del *ismo*. Y esto nos lleva a preguntarnos ¿pero no es la modelo en si misma ya una artista que no “ejecuta”, pero que prolonga en cierta medida la herramienta del propio artista que ha de “traducirla” o “transvasarla”? ¿No es la mujer en carne y hueso, así como su “espíritu” una obra de Arte viviente en sí misma, que el artista antes mismo de comenzar su obra, al percibirla tan sólo pre-configura mental y potencialmente a su modelo como encarnación de un ideal que identifica como tal en lo real? ¿Cuándo empieza el proceso de creación? ¿No es ahí, precisamente, en la transposición del sujeto como objeto en el texto pictórico o literario, donde confluyen realidad y arte? ¿No es la realidad Arte que el dotado del don reconstruye a su imagen y semejanza? ¿Es la mujer por si misma Arte? ¿Es la mujer una musa en sí misma? ¿Es ser musa parte de su propia naturaleza? ¿Imita el artista la propia capacidad de creación o reproducción que la mujer tiene por naturaleza en su intento de poseerla o atraparla en su misterio en la Obra de Arte donde vive como “hija” del mortal y la musa? ¿Es la modelo, la parte femenina del hombre? El texto literario o el lienzo se convierte entonces en el *Museum* (o sea el lugar donde habita eterna la Musa: ésa es su función que conecta con el origen de la palabra. Y la Obra de Arte es el altar o el útero donde habita la Musa a la que se adora. Volvemos pues al mundo clásico y al origen y función de las Musas. La Obra se convierte en un habitáculo cerrado a modo de útero artístico donde germinan los “hijos-as” del artista y su modelo?

10) Al respecto puede consultarse toda la iconografía de la mujer como tentadora del hombre en la obra de Bram Dijkstra, *Idolos de Perversidad. La Imagen de la Mujer en la cultura Fin de Siècle*, ed. Debate, Madrid, 1994.

Recordemos la cita en la novela de Philip Roth en *The Dying Animal (El Animal Moribundo)*¹¹, donde el viejo profesor hebreo norteamericano, esteta fascinado por la cultura clásica, la pintura y la música, profesor de Literatura y crítico en la radio, compara a su joven alumna americana-cubana Consuela (amante de las Artes), de la que se enamora y con quien mantendrá una singular relación, con una obra de Arte. Ella nos recuerda a la modelo de los desnudos de Modigliani, con la *Maja Desnuda* de Goya, que le muestra en un libro de Arte.¹² La obra del “Maudit/Modi” en esta novela tendrá también un carácter relevante ya que será una postal de su *Grand Nu* la que la joven, conocedora de la pasión que su profesor siente por su cuerpo desnudo, será el mensaje visual que le mande al volver a comunicarse con Kepesh, después de la separación, al desear volver a contactar con él a causa de su enfermedad. La misma fusión entre Dios y su criatura, entre el artista y su modelo, entre el profesor y su alumna se muestra aquí: tanto el viejo como la joven son “Animales moribundos”, cada uno a su manera. Esta alusión literaria nos ayuda a reforzar pues la argumentación de la tesis de la mujer como obra de Arte viviente idealizada por la visión masculina, que reivindicamos en la igualdad hacia esa posible mística del Arte, mucho más allá que un mero listado de nombres y anécdotas de riñas conyugales, en el afán de nombrar por nombrar en femenino y justificar el camino a la paridad. De hecho, el profesor dice: “estás para exhibirte, como si fueras un cuadro de Picasso” y ‘yo había declarado que ella era una gran obra de arte, con toda la influencia mágica que tiene una obra de arte. No el artista, sino el arte en sí’ (Roth: 37). La mujer es lo sublime como sujeto y objeto.

Por nuestra parte, en una reivindicación más allá incluso del feminismo de Beauvoir, añadiríamos: “Las mujeres son las Obras de Arte”, como Roth. La mujer bella y joven, en preferencia, es un ideal estético sublimado por la visión y representación del artista, pero vivo no sólo mientras lo contempla y pinta o describe, sino que “revive” en su abstracción cada vez que miramos una pintura o leemos un texto. Esta idea se extiende más allá de la propia percepción masculina, o de cualquier género, cuando es la mujer quien por sí misma decide convertirse en Obra de Arte viviente o en mecenas. Así lo promulgaba y exhibía la propia modelo Marquesa Luisa Casati que decidió “militar” en contradiscurso, como Obra de Arte viviente, por ejemplo, en las primeras décadas del siglo XX (retratada por Boldini, Augustus John, Van Donge e Ignacio Zuloaga y fotografiada por Man Ray y musa de otros artistas de las primeras décadas del siglo XX). En esta línea se dan también hoy en día reivindicaciones del mismo tipo cuando artistas contemporáneos, como el fotógrafo Spenser Tunik, por ejemplo, pide a cientos de personas que se desnuden y se lancen a la calle como obras de arte vivas donde el cuerpo no es ya modelo ni objeto, sino sujeto artístico físico vivo, anónimo, sin género, edad o raza.

De modo que este trabajo pretende ser una especie de *réquiem post-mortis* académico a todas aquellas modelos, esposas, amantes que fueron injustamente relegadas y olvidadas y que sirvieron de inspiración a artistas. ¿Conocemos todos a la verdadera Jeanne Hébuterne, esposa de Modigliani? ¿Importa conocerlas o nombrarlas? ¿Por qué nos fascinan tanto Elizabeth Siddal y las otras musas prerafaelistas? ¿Gala, musa no sólo de Dalí, sino del poeta Paul Éluard y de Ernst? ¿Y qué sería de Breton sin Nadja, mito del surrealismo?¹³ ¿Quién fue realmente Françoise Gilot, aparte de darnos su escandalosa y demoledora visión de sus años con Picasso en *Life with Picasso*, también en el film, *Outliving Picasso*? ¿Quién era en verdad Jacqueline Roque a quien la prensa retrata como una celosa *mantis religiosa* que encerró al maestro en la Provenza? ¿Puede entenderse la obra y vida de Picasso sin sus mujeres? ¿Tiene Camille Claudel quien terminó en un sanatorio, el lugar que merece en la Historia del Arte tanto como sí lo tiene Rodin, a pesar de que algunas de sus esculturas se expongan escasas en el Museo del Quai d’Orsay de París y se haya hecho una película sobre su vida (*La Passion de Camilla Claudel*, 1987) y una exposición que revela la importancia de su papel como artista y co-autora de obras de su maestro en la Fundación Mapfre en Madrid en Noviembre 2007, donde se exponía además su correspondencia con Rodin?¹³ ¿Qué papel desempeñó en verdad la otra amante de Rodin, Rose Beuret en el triángulo artístico y personal quien

11) Existe también un estudio que se ocupa específicamente de modo riguroso de las mujeres de Goya. Natacha Seseña, *Goya y las mujeres*, ed- Taurusa, Madrid, 2004.

12) Para el papel de Nadja, véase la obra de André Breton. *Nadja*. Folio, Gallimard, 1964.

13) Al respecto de las tormentosas relaciones entre Camilla Claudel y Rodin, puede consultarse “Los Demonios de Camille Claudel” en elpais.com/diario/2007/11/07/Cultura/119439000.Consultado el 20 de Junio de 2012. También el film *La Pasion de Camille Claudel* (1988).

supuestamente le robaba obra a Camille? ¿Se acuerdan de quien fue Jane (Burden de soltera) Morris, musa y esposa de William Morris y amante y modelo de Rossetti? ¿O Fanny Cornforth, la prostituta-modelo, modelo de Rossetti y Jean Burner (Stowel. 2011: 109)? ¿Y Annie Miller, modelo pre-rafaelista? ¿Y Alexa Wilding, sobre quien la crítica también se interesa ahora (Tesis: “Venus Imaginaria: Reflections on Alexa Wilding. Her Life and Her role as Muse in the Works of Dante Gabriel Rossetti. J Lee-2006-drn.lib. Digital Depositary at the U. of Maryland)? ¿Y Marie Ford, musa de Rossetti?¹⁴ ¿Emilie Flöge, diseñadora modernista que posaba para Klimt, a quien llamaba en su lecho de muerte?¹⁵ ¿Tehura, la modelo tahitiana de Gauguin o su esposa danesa Mette que también posó para él? ¿Qué habría sido del pintor sueco Carl Larsson si no hubiera conocido a su esposa pintora y modelo, convirtiéndola en su musa, Karin Bergöö, con quien tuvo siete hijos a los que retrató en el idílico hogar artístico de Hyttanag en Sundborn, visitado como un templo idílico en Suecia? ¿Recuerdan a la polaca Marie Godebska, Misia Sert, que fuera esposa en su tercer matrimonio del pintor catalán modernista José M^a Sert y musa de diversos artistas, como Renoir, Toulouse Lautrec (quien fue retratada para *La Revue Blanche*)? Bonnard también la pintó, así como Vuillard y fue musa también de poetas como Verlaine y Mallarmé, que fue además mecenas de Diaghilev y Ravel (Gold & Fizdale: 145)? ¿Y la chilena Eugenia Huici de Errazuriz, su amiga, casada con el pintor Tomás Errazuriz que posó para Boldini, Sargent y Augustus John? Sin duda para profundizar en esta lista hay que mencionar la importancia que tiene una obra de referencia como es el *Dictionary of Artists' models* de Berk Jiménez y Joana Banhaum (2001), que nos ofrece una herramienta imprescindible para identificar la sorprendente presencia de modelos de artistas, tanto femeninas como masculinos en la Historia del Arte que corrobora el presente interés por el papel de las modelos en la *praxis* artística.

¿Quién era aquella hermosa mujer con mantilla española en los retratos de Sorolla? ¿Sabían que se trataba de Clotilde, “Clota” su esposa a la que pintó en numerosos retratos, como “Clotilde con traje de noche” y a quien el Museo Sorolla le dedicó una exposición? (Véase, <http://www.rtve.es/noticias/20120313/museo-sorolla-rinde-homenaje-clotilde-esposa-musa-del-pintor-valenciano/507142.shtml>, consultado el 6 de Junio de 2012) ¿Y Hortense Figueat, modelo de Paul Cézanne? ¿Y cómo serían las largas horas de posado de Camille Doncieux o Camille Monet, cuyo nombre probablemente ni siquiera conozcan y que él incluso pintó en su lecho de muerte? Era la modelo de Claude Monet, más tarde su esposa, sobre la que existe una reciente publicación que desvela la relevancia de su papel en la obra del artista francés desde los 19 años (Matheus Gedo. 2010: 200)¹⁶. ¿Quién era Hortense Figueat? Era la modelo de Paul Cézanne. ¿Y la modelo de Bonnard, no era también su esposa Marthe quien aparece en la mayoría de sus obras, especialmente en sus pinturas de “Toilettes”, pues parece que a ella le obsesionaba la higiene femenina, convirtiéndola así eternamente en una mítica Danae en sus bañeras (Faerna García- Bermejo: 24)? ¿Y Alice Charigot y Renoir? ¿Madeleine Knobloch para Seurat en “Young Woman Pondering Herself”? ¿Fernande Olivier, Eva Gouel, Olga Koklova, Marie-THérèse, Dora Maar (quien también se suicidó), Françoise Gilot, Jacqueline Roque: las mujeres y modelos de Picasso? ¿Y Balthus? Él era el pintor de los gatos. ¿Pero quién era aquella figura femenina también con gato, que junto al maestro soportaba horas de luz y sombras? ¿Importan sus nombres? ¿Son relevantes sus vidas y sus figuras en claro oscuro como “mujeres de” para adentrarnos en el análisis de las obras, cuando las pintaron en muchos casos como la luz misma? Importan tanto o más que los artistas, quizás. Más allá que podamos conocer algunos nombres en diccionarios, aún guardan muchas claves que probablemente también interesarán a los teóricos del arte y a otras muchas disciplinas del conocimiento, como los estudios neurocientíficos que estudian hoy el cerebro en la *praxis* artística. Mujer-artista- obra parecen al final llegar a ser uno mismo. Aquella otra era Thérèse

14) Existen varias webs y blogs en Internet, dedicados a las musas de los prerafaelitas donde pueden consultarse interesante información sobre sus vidas y las obras donde aparecen, teclenad musas prerafaelitas en cualquier buscador. Véase por ejemplo, entre otros, Pre-Raphaelite women: models, lovers, Art-Sisters en www.faculty.pittstate.edu/ Consultado 10 de Julio 2012.

También www.preraphaelitesisterhood.com donde pueden consultarse todas las publicaciones recientes sobre las modelos de este movimiento. También en www.victorianweb.org.

15) La crítica también recoge la influencia de las mujeres de Klimt en un valioso trabajo como el de Gottfried Fliedl, Gustav Klimt (1862-1918). *El Mundo con forma de Mujer*, ed. Taschen, 1991.

16) Otro ejemplo de la conciencia que se está tomando sobre la importancia que las mujeres de los pintores tienen en las obras maestras es el trabajo de Mary Mathews Gedo. *Monet and His Muse: Camille Monet in the Artist's Life*. University of Chicago Press, 2010.

Blanchard: la esposa de Balthus sobre la que también encontramos un interesante estudio (Rewald. 1998: 120)¹⁷. ¿Qué ocurre en estos complejos binomios que en ocasiones se cubren de tragedias personales en el proceso de creación artística cuando de esas obras a veces irradia tanta serenidad y equilibrio? (Vicari, J. 2012. *Mad Muses and the Early Surrealists*: 201). Existen estudios como el que específicamente trata este tema: (Heslewod, Juliet. 2010. *40 pintores retratan a sus amantes*: 150). “Las mujeres que posan no son peligrosas”, imitando el título de la obra *Las mujeres que escriben también son peligrosas o Las Mujeres que leen son peligrosas* de Steffan Bollman (2007), con reproducciones de pinturas donde aparecen mujeres posando como lectoras.

Y también en el mundo de la música, cabe mencionar a Gustav Mahler, quien dedica una sinfonía a su esposa, su musa ¿Quién era en realidad Alma Mahler quien fue también musa de pintores, de Klimt? Se la conoce más por sus múltiples amantes y célebres maridos artistas, sobre quien cruelmente incluso se ironizaba. También compuso música y algunos *lieder*, escribiendo además su autobiografía, *And the Bridge is Love*, además del film sobre su vida: http://www.alma-mahler.com/engl/almas_life/almas_life2.html. Tampoco ella escapó de las críticas, como mujer ambiciosa y seductora (Verlichack: 214). ¿Y las mujeres de Klimt, de quien ahora se dice que era misógino por retratarlas medio anoréxicas, alguna vez, o muertas o como *fatales*? ¿Pero no aparecen acaso grandiosas y sublimes sus mujeres ahora admiradas y doradas de nuevo en las exposiciones que se celebran en Viena, con motivo del 150 Centenario de su nacimiento: <http://www.hoyesarte.com/exposiciones-de-arte/internacional/10376-viena-se-vuelca-con-el-150-aniversario-de-gustav-klimt.html>? Está claro que el foco de atención se ha desviado y ellas, más que nunca, gracias a sus maestros y descubridores son las verdaderas protagonistas de todas esas obras. Quizás llegue un día en el que se solaparán con los nombres de los artistas. Pero sí recordaremos sus rostros y sus cuerpos y sus presencias estampadas sobre los lienzos o los textos literarios co-escritos, pasados a máquina, corregidos por las mujeres de los grandes escritores, también (como el caso de la esposa de Nabokov, Vera, sobre quien se ha publicado recientemente una biografía¹⁸ o la esposa de T.S. Eliot, Vivienne, condenada a las sombras por sus trastornos mentales y que tanto ayudó a su esposo en el tedioso trabajo de correcciones y sugerencias para su obra modernista.

Existen pues biografías que recientemente se encargan de rescatar a todas estas mujeres ¿Por qué el siglo XIX o el llamado *Fin de Siècle* proliferó en artistas supeditados a mujeres idealizadas en el Arte? ¿Por qué ejercen tanta fascinación las musas pre-rafaelistas (<http://www.preraphaelites.org/>)? La Tate tendrá en Londres su nueva exposición en septiembre 2012 sobre las modelos prerafaelistas y vanguardias (<http://www.tate.org.uk/>). Las mujeres de... podían dedicarse además a controlar como modelo y agente la propia obra del esposo a quien no permitían contratar otras modelos, como es el caso de la mujer del pintor norteamericano Hopper¹⁹. También era el caso de la compañera de Pollock quien fue muy importante en su obra y vida, tal y como vemos en el film dedicado a su vida (*Pollock*, 2007). Existen sin embargo pocos testimonios directos autobiográficos de experiencias en primera persona de estas mujeres multireferenciales y polifacéticas en su importancia en el proceso de creación artística que al final sólo firma un nombre en masculino.

También se escriben ficciones sobre ellas y sus relaciones con pintores que se inspiran en casos reales (por ejemplo, la novela de Elizabeth Hickey, *La Musa Rebelde* (2010) se basa en la Jane Morris prerafaelista y su relación con el pintor. También *La Joven de la Perla*, de Tracy Chevalier, entre otras, retoma a la modelo anónima en una ficción. Hay ecos de las musas prerafaelistas también en la novela de John Fowles, *La Mujer del Teniente Francés*, donde su protagonista femenina termina siendo pintora y modelo con una caracterización tanto en la novela, como en el film que imita los modelos de la hermandad. También la correspondencia de cartas entre artistas y modelos puede aclararnos algunas claves del tipo de relación

17) Véase, Sabine Rewald. *Balthus's Thérésés*. *Metropolitan Museum Journal*, 1998. Consultado en la base de datos JSTORG el 16 de julio de 2012.

18) La biografía de la esposa de Nabokov es un revelador trabajo sobre su relevancia en el autor de *Lolita*. Ganó el premio Pulitzer. Stacy Schiff, *Vera (Mrs Vladimir Nabokov)*, Modern Library Paperbacks, 2000.

19) Véase el artículo en el pais.com/especiales/2012/Hopper/los-Hopper:sociedad-artistica-limitada/cultura.elpais.com/2012. Consultado el 20 de julio 2012.

de dependencia que se produce entre el creador y su modelo. Existen ficciones basadas en las vidas de los pintores, como la de Vargas Llosa, *El Paraíso en la Otra Esquina* o la narración de de Somerset Maughan, *The Moon and Sixpence*, ambas sobre Gauguin, por citar otras.

Decían criticando a Jacqueline Roque, que se suicidó como Jeanne Hébuterne o Lizzie Siddal, que la joven se creía Picasso: quizás fuera Picasso quien se creyera ser Jacqueline. Ella, como tantas otras mujeres-modelos o compañeras de artistas eran el alma del arte, la parte femenina del artista: su *alter ego*, y viceversa. ¿Rechazan las mujeres actuales tal papel por miedo a convertirse en objetos cuando hoy la mujer es, paradójicamente a los logros sociales obtenidos en igualdad, más objeto que nunca, en el mundo de la moda que hoy se iguala al Arte? ¿Acaso nadie ha fantaseado alguna vez en ser inmortalizada, lejos de la cirugía estética: la otra manera de aspirar a la eternidad? ¿Acaso no hay una contradicción en el hecho mismo que son las mujeres las que se ven reflejadas y buscan su identidad como en un espejo en esos retratos y desnudos de maternidades, odaliscas que les devuelve a una identidad múltiple y mítica de la que proceden y que se les ha ido arrebatando de algún modo? Quizás para contestar habría que recuperar en la propia contemporaneidad el poder de las potenciales musas modernas que aguardan el papel mítico de las musas de la Antigüedad. Habría pues que remontarse al origen del mismo mito de Galatea y Pigmalion. Lejos de los nombres, la Obra pervive en la eternidad que, como en una utopía, es el único lugar donde parece que pueda existir la verdadera igualdad (tal y como proclamaba Olive Schreiner en sus obras feministas, como en *Dreams*). En la atemporalidad, donde en realidad poco importan los nombres, los géneros, las razas, es donde permanece la Obra en su desafío a la Naturaleza. Pero según los postulados románticos de Shelley o la negación del significante en Shakespeare quienes ironizan en humildad y en su grandiosidad sobre lo relativo de un nombre o se ríen de su exceso de orgullo como artistas incapaces de aprehender la realidad o la esencia, cuestionándose como creadores en su afán de perdurar eternos en la Obra, cabría decir que poco importan los nombres de las modelos o los artistas, a menos que se pujan en Tiffany's. Los artistas, sus modelos, los nombres de ambos, poco importen quizás, pues sólo la naturaleza permanece: como en el poema de "Ozymandias" de Shelley. Nosotras, como trabajadoras, no somos más que simples mortales, según nos juzgan las musas del Parnaso y los dioses. Son las Obras las que permanecen en igualdad: el artista y su modelo son uno mismo, pero ellos lo saben desde el principio, por eso no compiten en vida. Tal y como dijo la extraordinaria bailarina española Tamara Rojo, olvidándose en su humildad, hasta de su propio nombre en un arte tan sublime como la Danza (que también tiene sus propias musas) donde quizás más que en ningún otro arte pocos nombres se recuerdan ni en masculino o femenino: "No bailo para ser famosa, bailo para trascender" (elpais.com/diario/2005/11/03/cultural/1130972401, consultado el 16 de Julio 2012).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bernal, Pierre. "Alors Jacqueline l'enveloppa dans la grande cape noire." *Paris-Match*, 21 Abril, 1973.
- Beauvoir, Simone, *El Segundo Sexo*, ed. Cátedra, Madrid, 1995.
- Beneyez Maese, M. Luisa, *La Mujer como tema en la representación pictórica occidental* (recurso electrónico): imagen femenina vs. masculina: desde finales del siglo XIX hasta la década de los setenta del siglo XX, Sevilla, 2008, Facultad de Bellas Artes. Tesis consultada online en fama.us.es en Junio 2012.
- Borzello F., *The Artist's model*, London, Junction Publishers, 1982.
- Brandow-Faller, M., "Man, Woman, Artist? Rethinking the Muse in Vienna 1900", *Austrian History Yearbook*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Brown, Douglas, ed (freelance, online), *Dictionary of Artists' models*, London, Emerald Group Publishing Limited, 2002.
- Butler, Ruth, *Hidden in the Shadow of the Master: the Model Wives of Cézanne, Monet and Rodin*, Yale, Yale University Press, 2008.
- Crespelle, Jean Paul., *Picasso and His Women*. N. York, Coward-McCann, 1969.
- Chaplin, Patrice, *Jeanne Hébuterne y Amadeo Modigliani: un amor trágico*, Barcelona, Parsifal, 1992.
- Duncan, David Douglas., *Picasso & Jacqueline*, New York, W.W.W. Norton, 1988.
- Diego de, Estrella y Robert S. Lubar., *Textos para la Exposición "Musas y Modelos de Picasso"*. Dir. Bernardo-Laniado-Romero, Málaga, Museo Picasso, 2006.
- Faerna García-Bermejo, J.M. *La Era de los Impresionistas*, Madrid, Globos, 1995.
- Fraquelli, Simonetta & Norman Rosenthal. *Modigliani and His models*, London, Royal Academy of Arts Publisher, 2006.
- Gilot, Françoise., *Life with Picasso*, New York, McGraw-Hill, 1964.
- Grove History of Art.*, (recurso electrónico consultado en fama.us.es).
- Heslewood, Juliet., *40 Artistas retratan a sus amantes*, Barcelona, Blume editorial, 2010.
- , *40 grandes artistas retratan a sus madres*, Barcelona, Blume, 2011.
- Jiménez, Berk., ed. & Joanna Banham Associate ed. *Dictionary of Artists' models*, Chicago, Fitzroy Dearborn. Taylor & Francis, 2001.
- Klüver & Julie Martin., *Kiki's Paris: Artists and Lovers (1900-1930)*, London, Abrams, 1980.
- Lappin, Linda (Summer 2002). "Missing person in Montparnasse: The case of Jeanne Hébuterne." *Literary Review: an International Journal of Contemporary Writing*. 45 (4): pp. 785-811.
- Lee, J., "Venus Imaginaria: reflections on Alexa Wilding. Her life and her role as Muse in the works of Dante Gabriel Rossetti." PhD Dissertation-2006-drun.lib. Consultado en Internet, 20 Junio 2012. Art Digital Repository at the University of Maryland.
- Marsh, Jan., *The Pre-Raphaelite Sisterhood*, London, St. Martin Press, 1985.
- Mathews Gedo, Mary. *Monet and his Muse: Camille Monet in the Artist's Life*, Chicago, University of Chicago Press, 2010 (disponible in google books on pdf). Consultado en Junio 2012.
- Modigliani, Jeanne, *Modigliani., Modigliani sin la leyenda*. Trad. Romara Baene Braasche, Barcelona, Ed. Nortedur, 1958.
- Nancy, Jean Luc., *The Muses*, translated., Peggy Kamuf, Stanford, Stanford University Press, 1996.
- Murray, Peter, *A Dictionary of Art and Artists*, Harmondsworth, 1972.
- Oxford Dictionary of Art*. Oxford, Oxford University Press, 2004 (recurso electrónico)
- Prose, Francine, *The Lives of the Muses: 9 women and the artists they inspired*, Harper, 2003.
- Prettepon, E., *The Cambridge Companion to the Pre-Raphaelites*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010.
- Rellini, Marc, *Le silence éternel: Amadeo Modigliani et Jeanne Hébuterne*, Paris Pinacothèque French, 2000.
- Rewald, Sabine., "Balthus's Thérèses" (Thérèse Blanchard), *Metropolitan Museum Journal*, 1998 (consultado en jstor.org).

- Roth, Philip, *El Animal Moribundo*. Trad. Jordi Fibla, Barcelona, Santillana Ediciones, para *El País*, 2012.
- Segal, Muriel., *Painted Ladies: Models of the Great Artists*, N. York, Stein & Day Publishers, 1972.
- Skakespeare, W, *Romeo y Julieta*, trad. M. A. Conejero, *Madrid, ed. Cátedra*, 2000.
- Sheriff, Mary D. *Moved by Love: inspired artists and deviant women in 18th century France*. Chicago, Chicago University Press, 2004.
- Smith, W., ed. "Musae", *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, Boston, Little Brown and Company, ii.1124-1126.
- Stonell Walter, Kirsty., *The Fall and Rise of Fanny Conforth*, USA, Lulu Publishing, 2006.
- Strarb, J., *A Victorian Muse: the afterlife of Dante's Beatrice in 19th century Literature*, London, 2009.
- Turner, Jane ed., *The Dictionary of Art*, London, Macmillan, 1996.
- Van den Berg., D.J., "Some Thoughts on artists' models." *South African Journal of Art History*, 1999. Consultado el 15 de Julio 2012 (137.215.9.22/University of Pretoria.)
- Verlichack, Carmen, *Las diosas de la Belle Époque y de los años locos*, Buenos Aires, ed. Atlantis, 1996.
- Vicari, Justin, *Mad Muses and the Early Surrealists*, North Carolina, McFarland Com., Inc., Publisher, 2012.
- Olano, Antonio D. *Picasso y sus mujeres*, Barcelona, Planeta, 1987.
- Pearce, L., *Woman, image, text: readings in Pre-Raphaelite Art and Literature*, Toronto, University Press of Toronto, 1991.

WEBS (RECURSOS ELECTRÓNICOS)

- <http://www.nmwa.org/> (National museum of women in the arts). Consultado el 20 Agosto 2012.
- <http://www.tate.org.uk/> (consultado 20 Agosto, 2012)
- <http://www.preraphaelites.org/> (consultado 10 de Junio 2012)

